



Transposition
Musique et Sciences Sociales
5 | 2015
Figures du chef d'orchestre

Figures du chef d'orchestre

The many faces of the orchestra conductor



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1415>
DOI : 10.4000/transposition.1415
ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

« Figures du chef d'orchestre », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 30 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1415> ; DOI : 10.4000/transposition.1415

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2019.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Figures du chef d'orchestre

The many faces of the orchestra conductor

- 1 Penser le chef d'orchestre c'est d'abord penser la fascination qu'il suscite, parcourir des figures qui excèdent la sphère musicale, celles du prêtre d'une religion de l'art, de l'être exceptionnel et charismatique, de la star colérique. C'est aussi voir, en explorant les circuits métaphoriques et l'itinérance des imaginaires, comment le terme se dissémine dans les domaines politique, économique, artistique ou sportif. Les questions que posent cette figure débordent en effet le domaine musical : Qu'est-ce qu'un bon chef ? Comment se prennent des décisions ? Qu'est-ce que donner un rythme ? Comment s'harmonise un collectif ? Le dossier du cinquième numéro de *Transposition. Musique et sciences sociales* explore à la fois les dimensions imaginaires du chef d'orchestre et les pratiques de l'autorité au sein de l'orchestre, deux aspects souvent envisagés conjointement, ou confrontés, dans les articles et entretiens ici rassemblés. Si les origines de cette figure et son développement au XIX^e siècle sont parfois abordés, c'est principalement sur le XX^e et le XXI^e siècle que portent les contributions.
- 2 Occupant dans le dispositif du concert qui le met en scène une position centrale, surélevée et dos au public, le chef d'orchestre se distingue des autres interprètes. Ce qui est en jeu est aussi une exhibition ritualisée de son corps, à la fois affecté et communicateur d'affects¹. Ses mimiques et ses gestes, codifiés dans le but de transmettre un certain nombre d'indications techniques, sont autant de symptômes, d'indices corporels d'un enchaînement d'émotions. On pourrait ainsi l'inscrire dans une série de recherches qui, de Duchenne de Boulogne ou Charles Darwin à Aby Warburg, s'est intéressée aux expressions faciales et gestuelles des passions. Cet engagement du corps se retrouve dans les techniques de direction du Cameroun décrites dans l'article de Nepomuk Riva, qui montre comment le chef de chœur adapte son répertoire de gestes à la pratique musicale. Dès la fin des années 1940, la télévision comme le cinéma (citons *Prélude à la gloire* de Georges Lacombe qui consacre le jeune Roberto Benzi en 1950 ou, plus tard, la série de films d'Henri-Georges Clouzot dédiée à Herbert von Karajan) participent à la captation de ses traces émotionnelles, le chef d'orchestre apparaissant comme un modèle de l'individu passionné. Ce corps excessif, souvent héroïsé, a aussi pu apparaître burlesque et faire l'objet de caricatures et de parodie.

- 3 Au XX^e siècle, la figure du chef d'orchestre s'est incarnée dans une série de musiciens « charismatiques », véritables stars, dont les personnalités et les orientations musicales ne sont d'ailleurs pas homogènes. Ces « grands » chefs d'orchestre ont exercé une influence certaine sur les institutions qui leur étaient confiées et sur l'imaginaire qui entoure la figure : Toscanini, Furtwängler, Stokowski, Bernstein, Karajan, pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus connus. Le dossier met particulièrement en lumière le chef italien Arturo Toscanini auquel Sandrine Khoudja-Coyez consacre un article analysant le phénomène de sa starisation et de son insertion dans l'industrie culturelle américaine. Peu de femmes, si ce n'est aucune, ne viennent s'inscrire dans cette liste de « grands noms ». La fonction démiurgique du chef, sa forte charge symbolique, croise en effet la question du genre, abordée ici par l'entretien de Hyacinthe Ravet avec Myrtille Picaud et Mathilde Provansal. Du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, les femmes cheffes ont été invisibilisées par une figure du chef construite au masculin.
- 4 Souvent qualifiées d'autoritaires, voire de dictatoriales, ces personnalités posent la question des passages, par analogies de métaphores, entre musique et politique. Si les jeux de miroir entre l'homme politique et l'artiste s'inscrivent dans une tradition ancienne, que rappelle l'entretien d'Éric Michaud et d'Esteban Buch avec Johan Popelard², le chef d'orchestre se singularise en tant que sa pratique donne à voir le spectacle de l'autorité en temps réel. Il incarne, dans le contexte d'un « état d'exception », l'emprise d'un individu sur un collectif, la soumission de volontés multiples à son unique volonté et conjure de cette façon l'imaginaire de l'entropie, de la cacophonie et de la catastrophe à laquelle conduirait le libre cours d'individualités désaccordées. Investi de la mission de maintenir l'harmonie entre les individus, on peut le voir se superposer à d'autres figures, celles du prêtre, du magnétiseur ou du dictateur. La salle de concert pourrait ainsi être envisagée comme une « bulle », un espace et un temps singulier, dans laquelle s'effectuerait une opération d'harmonisation et d'esthétisation de la communauté et dont le chef d'orchestre serait l'opérateur principal. Cette image d'un pouvoir total et sans limites au service d'une fin esthétique exerça par exemple une forte attraction sur le cinéaste Federico Fellini, comme le montre l'article de Malika Combes. *Prova d'Orchestra* met en scène la destruction de ce modèle d'harmonie, le moment où le collectif échappe à l'emprise, où il se démobilise, se désaccorde ou se rebelle.
- 5 L'archéologie des formes de direction ne laisse toutefois pas présager l'émergence de ce personnage valorisé, mis en scène, médiatisé et source de projections que l'on connaît. Sa singularité se fixe au tournant du XIX^e siècle par nécessité technique : l'accroissement de la taille des orchestres, la disparition progressive du continuo et la complexification de la musique rendent inopérants les différents modes de coordination du collectif musical qui constituent sa préhistoire (instruments conducteurs, premier violon, batteur de mesure dans l'opéra)³ et entraînent son émancipation. Il acquiert de nouvelles fonctions : au marquage du tempo, de la mesure et parfois des dynamiques, s'ajoutent désormais l'indication des entrées, mais aussi des couleurs, la suggestion d'une interprétation, ainsi que, au-delà de la scène, des tâches managériales. Le chef d'orchestre tend ainsi à spécialiser, se dissociant de l'instrumentiste mais aussi du compositeur, même si la figure du compositeur chef d'orchestre a été et reste importante. Dirigeant des œuvres qui souvent appartiennent à un répertoire consacré, il doit pouvoir s'appuyer sur un savoir et des compétences intellectuelles spécifiques : histoire, lecture, contrepoint, harmonie, orchestration, acoustique, etc. Cette évolution rencontre de plus une transformation du goût musical, d'un côté en faveur du concert, dans un paysage où l'art lyrique était

dominant, de l'autre en faveur d'une écoute « concentrée », les deux se combinant probablement⁴.

- 6 Le chef d'orchestre a dû progressivement gagner son autorité, contre les chanteurs dans le domaine lyrique, puis contre les œuvres elles-mêmes qu'il exécutait. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle qu'il atteint la consécration et que son nom est plus mis en avant sur les affiches que celui des œuvres jouées⁵. Il parvient même à capter l'aura des plus patrimoniales d'entre elles. L'articulation de l'autorité du chef à celle de la partition, au cœur du problème de l'interprétation, reste néanmoins une question incontournable, abordée notamment dans l'entretien d'Éric Michaud et d'Esteban Buch et dans l'article de Céline Lambeau. La liberté d'interprétation, plus ou moins acceptée et valorisée selon les périodes et les chefs, fait de lui, à l'égal du créateur, le créateur de l'œuvre⁶. Par métonymie, son seul nom finit même par désigner les formations qu'il dirige, dont il incarne en quelque sorte « l'âme » (l'entretien de Gaëtan Naulleau et Nicolas Bartholomé avec Benoît Haug s'en fait l'écho).
- 7 Pourtant, le temps des répétitions – moment déterminant du travail de l'orchestre mais caché au public – témoigne d'une réalité faite de négociations allant à l'encontre de l'imaginaire du démiurge et de l'autorité verticale qui se déploie dans la situation de concert. La répétition, terrain d'enquêtes ethnographiques⁷, se trouve au cœur de l'article de Pauline Adenot mais est aussi traitée dans d'autres textes (C. Lambeau, M. Picaud et M. Provansal, M. Combes). Elle dévoile un processus complexe de délégation du pouvoir, qui est loin d'être d'emblée acquise et qui n'est jamais totale (pensons aux relais que constituent les chefs de pupitre). Cette délégation est soumise à conditions et l'autorité, pour pouvoir s'exercer, demande à être reconnue. Face aux musiciens, le chef doit ainsi prouver sa légitimité, et ce n'est qu'alors qu'il pourra réussir à les faire adhérer à son interprétation de l'œuvre. La partition, l'interprétation de musiciens hautement spécialisés ou d'autres interprétations de référence se révèlent pour lui autant de concurrents potentiels. En adoptant le point de vue de l'orchestre, en recueillant les discours et les jugements des instrumentistes, la plupart des textes du dossier défont l'imaginaire du pouvoir absolu du chef dictateur et font apparaître la relation d'autorité comme le résultat d'interactions, où s'articulent coopération et conflit. Si les acteurs souscrivent à cette relation dans un cadre contractuel, l'indifférence ou l'ironie, la sécession ou la rébellion restent des attitudes possibles.
- 8 Le dossier cherche également à voir quelles autres formes de pratique de l'autorité peuvent exister dans le monde musical et s'interroge sur le possible rôle de modèle de la figure du chef d'orchestre – ou de chœur – occidental vis-à-vis d'elles : C. Lambeau propose une analyse transversale de la direction dans les groupes musicaux toutes esthétiques confondues et N. Riva s'intéresse à la direction de chœurs au Cameroun où la tradition occidentale amenée par la colonisation se mêle à des pratiques plus anciennes.
- 9 L'époque des chefs « dictateurs » semble révolue et le pouvoir du chef sur l'orchestre bien amoindri, la nature des institutions s'étant progressivement modifiée, comme l'a décrit François Dubet dans *Le Déclin de l'institution*⁸. L'organisation et la syndicalisation des musiciens ont permis d'instituer des contre-pouvoirs. « [...] [E]ntre l'image de “potentat” inspiré, associée au chef d'orchestre, et la réalité du pouvoir qu'il exerce, un écart n'a cessé de se creuser⁹ », conclut Georges Liébert. Cependant, la fascination que sa figure exerce et l'efficacité des métaphores qu'elle suscite se maintiennent¹⁰, au prix parfois de paradoxes évidents. Par exemple, le chef d'orchestre est le synonyme d'un modèle de « bon gouvernement », d'un exercice doux du pouvoir, pour le monde de l'entreprise qui

lui accorde des entretiens dans des revues spécialisées ou lui demande d'animer des stages de « *coaching* » pour managers¹¹. Quant au chef « baroque », il jouit aujourd'hui d'une grande ferveur, alors que la « direction » des œuvres de cette période ne mobilisait pas originellement une telle figure (un paradoxe interrogé dans l'entretien réalisé par B. Haug).

- 10 C'est ainsi un entrelacs complexe d'imaginaires et de pratiques, de figures et contre-figures, de faits et fictions que ce dossier se propose d'aborder, selon des approches variées : histoire, sociologie, ethnomusicologie et anthropologie¹².
- 11 Ce numéro de *Transposition. Musique et sciences sociales* contient également deux articles en dehors du dossier thématique. Armelle Gaulier interroge les rapports entre pouvoir, identité et immigration dans la musique du groupe Zebda, notamment dans la France des années 1980-1990. Quant à Luis Velasco-Pufleau, il éclaire les enjeux des pratiques musicales dans le dispositif de propagande djihadiste de l'État islamique, un mois après la série d'attaques terroristes à Paris.

NOTES

1. Peter Szendy a abordé la question des « corps musiciens » dans l'ouvrage *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. Les pages 108 à 125 y sont plus spécifiquement consacrées au chef d'orchestre.

2. Citons aussi l'article d'Esteban Buch : « Le chef d'orchestre : pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 1001-1028, <https://www.cairn.info/revue-Annales-2002-4-page-1001.htm>

3. Sur cette préhistoire, voir l'article « Conducting (direction) », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tome 4 ou la préface de Georges Liébert dans *L'Art du chef d'orchestre*, Paris, Pluriel, 2013.

4. Cf. DUBRUQUE, Julien, « Du chef de scène au chef d'orchestre », *Musique, Images, Instruments*, vol. 12 : « Orchestres aux XVIII^e et XIX^e siècles : composition, disposition, direction, représentation », Paris, CNRS éditions, 2011. Il s'est agi en particulier, pour l'opéra, de mettre un terme au bruit de la battue, de longue date critiquée mais pensée comme un mal nécessaire. Sur le XIX^e siècle, voir aussi ILLIANO, Roberto et NICCOLAI, Michela (dir.), *Orchestral Conducting in the Nineteenth Century*, Turnhout, Brepols, 2014 et SOUTHON, Nicolas, *L'Émergence de la figure du chef d'orchestre et ses composantes socio-artistiques. François Habeneck (1781-1849). La naissance du professionnalisme musical*, Tours, Paris, Université de Tours, CNRS/IRPMF, 2008.

5. Voir BERNARD, Élisabeth, « Le chef d'orchestre », in FAUQUET, Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003 et WOLFF, Stéphane, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)*, Paris, L'entracte, 1962, qui date précisément de 1904 ce changement pour l'Opéra de Paris. C'est aussi à ce moment-là que le chef d'orchestre demande aux musiciens de se lever à son entrée (LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre*, op. cit.).

6. BERNARD, « Le chef d'orchestre », art. cit.

7. Citons notamment le travail de Bernard Lehmann, en particulier *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2013.

8. Par exemple : « Il ne s'agit plus de construire des ordres totaux dans lesquels chaque individu est relié au grand tout ou des ordres héroïques dans lesquels la liberté des uns se paie par la soumission du plus grand nombre, mais des ordres plus limités, plus autonomes, plus ajustés à la nature des problèmes traités. C'est à ce niveau intermédiaire que doivent se construire les institutions, quand elles ne peuvent plus être de grands orchestres, aucun dieu n'écrivant la partition, aucun chef n'en étant l'interprète » (DUBET, François, *Le Déclin de l'institution*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 402).

9. LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre*, *op. cit.*, p. CXIII.

10. On en veut pour preuve le fait que la première série télévisée produite par Amazone.com, *Mozart in the Jungle* (2015), est centrée sur l'activité d'un chef d'orchestre à New York.

11. LIÉBERT, *L'Art du chef d'orchestre*, *op. cit.*, p. CXIV-CXV.

12. Le comité de rédaction remercie vivement le centre Marc Bloch (Berlin) et le CRAL (EHESS-CNRS) qui ont financé la traduction de l'allemand de l'article de Nepomuk Riva, les membres du comité scientifique et les personnalités extérieures qui ont évalué les contributions et Maggie Jones qui a traduit en anglais l'ensemble des articles du dossier.